

## John Cage und die Musik

1991 wird im Kunsthaus Zürich eine Ausstellung gezeigt: John Cage. Partituren, Graphiken, Zeichnungen, Aquarelle. Im Mittelpunkt der Ausstellung stehen die Originalpartituren des 1957/58 entstandenen *Concert for Piano and Orchestra*. Zu sehen sind Tableaus, auf denen man Elemente der traditionellen Notenschrift wiedererkennt — Schlüssel, Linien, Notenköpfe, Hilfslinien, Buchstaben. Diese wurden von Cage einer neuartigen Gestaltung unterworfen, so daß man nicht mehr sicher sein kann, ob die ausgestellten Bilder autonome Graphiken mit Elementen der traditionellen Notenschrift oder eine neue Art von Notation sein sollen. Für Heinz-Klaus Metzger sind sie offenbar weder das eine noch das andere. Eine Beschreibung der auf den Tableaus erscheinenden graphischen Gebilde ist für ihn «keine Aufgabe musikwissenschaftlicher Notationsforschung, da Cages Vorwort sie erklärt und sie selber die authentischen Illustrationen dazu sind».<sup>1</sup>

Die Graphiken sind nach Metzger Illustrationen, also eine schmückende Bebilderung, eine anschauliche Darstellung. Doch was illustrieren sie? Folgt man dem Metzgerschen Satzbau, so muß man schließen, daß sie das von Cage verfaßte Vorwort illustrieren. Dieses Vorwort jedoch ist wiederum die Erklärung Cages zu den Illustrationen — eine gewisse Tautologie stellt sich ein, da Metzger darüber hinaus dieses Vorwort, die Erklärung, als ausreichend für das Verständnis der Illustrationen benennt. Offenbar ist der entscheidende Punkt das unauffällige Attribut «authentisch»: nicht das Vorwort, das von Cages eigener Hand stammt, von dem man vermuten und verstehen könnte, daß es als «authentische Erklärung» Cages bezeichnet wird, sondern die «Illustrationen», also die gleichzeitig zu erklärenden graphischen Gebilde, werden als «authentisch» bezeichnet. Was bedeutet es für die Analyse, wenn man Metzgers Gedanken folgt, daß die Graphiken des Klavierkonzerts die «authentische Illustration» des Cageschen Vorworts sind? Zunächst einmal müßte man Metzger zustimmen, daß die Graphiken dann wirklich keine Aufgabe mehr für die Notationsforschung wären, denn nicht Cages Partitur des Klavierkonzerts, sondern Cages Vorwort, die Erläuterung zum Klavierkonzert, wäre das Wesentliche. In den Erläuterungen dürfte man allerdings nicht mehr Cages schriftlichen Kommentar zu seinem Werk sehen, sondern Cages Schreiben über sein Werk wäre das eigentliche Werk.

Da es scheinbar nicht die Aufgabe der Musikwissenschaft ist, über Cages graphische Gebilde des Klavierkonzerts zu schreiben, wenden wir uns zunächst anderen Werken Cages zu, den *Europas 1 & 2*. Mit ihnen hat Cage zwei Bühnenwerke geschrieben, bei denen das Konzept darin besteht, Zitate aus der Vergangenheit — dabei beschränkt er sich nicht nur auf musikalische Zitate — zusammenzuführen, zu komponieren. Arien und Orchesterstimmen werden ausgewählt, Kostüme werden nach einer Enzyklopädie historischer Kostüme gearbeitet, die Handlungen und Requisiten werden durch Wörter bestimmt, die in Websters *Dictionary of the English Language* vorkommen müssen, für die Bildprospekte wird eine Vorauswahl in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main getroffen. Ein von Cage ausgewähltes Computerprogramm, das mit dem Zufallsgenerator operiert, kombiniert dann diese Elemente, die in der Vorauswahl zusammengestellt worden sind, und bestimmt zudem noch die Abfolge der Beleuchtung. Den Aufführenden werden dabei gezielt einige Entscheidungsspielräume eingeräumt. Barbara Zuber kommt in ihrer Interpretation von Cages *Europas 1 & 2* zu folgendem Schluß:

Die Gegenläufigkeit von Material und Konstruktion animiert den Opernbesucher zu einer neuen Wahrnehmung des Gewohnten und Vertrauten. Durch Vereinzelung und neue Montage wird das Gattungsklischee «Oper» radikal entblößt und parodiert. Gegenüber der Flut der postmodernen Monumental-Opern der siebziger und achtziger Jahre wirken Cages Opern wie auf den Kopf gestellte, verzerrte, durcheinandergewirbelte und widerspenstige Déjà-vu-Visionen, die als Treibgut der Geschichte hervorgeschwemmt werden. Losgelöst und gewissermaßen skelettiert polemisieren sie gegen einen Zeitgeist, der sich mit einem postmodernen Epigonentum abgefunden hat. Der zerbrochene Mythos der Oper, das zerschlagene Gesamtkunstwerk erzählt zum letzten Mal aus dem Fundus der Gattungsgeschichte, was nicht mehr auf den Nenner zu bringen ist. In John Cages *Europas 1 & 2* hat der «Mythos Oper» endgültig abgedankt. Das Modell des Gesamtkunstwerks ist nicht mehr gefragt.<sup>2</sup>

Barbara Zuber spricht von Radikalität und Abdankung. Es geht um die Oper. Sie sei nicht nur «radikal entblößt» worden, nein, der «Mythos Oper» habe sogar «endgültig abgedankt». Cage habe, indem er Teile von bekannten Arien zu bekannten, aber nicht passenden Begleitstimmen auf die Bühne bringt, das «Treibgut der Geschichte hervorgeschwemmt».

Indem Cage in seinen *Europas 1 & 2* bewußt mit Normen und Konventionen der Gattung Oper spielt, ermöglicht er aber auch noch eine andere Sichtweise seines Werkes, die humorvolle. Doch vor dem Humor möchte sich die deutschsprachige Cage-Rezeption entschieden distanzieren: «Dementsprechend unbefangen wur-

1 Heinz-Klaus Metzger, «John Cage oder Die freigelassenene Musik», in: *Musik-Konzepte Sonderband John Cage*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1978, S. 9.

2 Barbara Zuber, «Entrümpelung. John Cages *Europas 1 & 2*», in: *Musik-Konzepte Sonderband John Cage II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1990, S. 110.



den Cages *Europerras 1 & 2* von den einschlägigen Experten goutiert und kurzentschlossen (oder kurzschlüssig?) auf ihren — immerhin! — beträchtlichen Unterhaltungswert reduziert. [...] Blendend unterhalten (immerhin), vielleicht erwartungsgemäß auch gelangweilt nahm man es sogar hin, daß alle Vorgänge auf der Bühne von einem Computerprogramm gesteuert wurden, ohne jedoch in der Simultaneität der vielen, strikt isolierten Abläufe die Simultaneität des Verschiedenen und fast stets Unvereinbaren im ganz gewöhnlichen Medienalltag wiederzuerkennen.»<sup>3</sup> Hans Rudolf Zeller warnt davor, die *Europerras 1 & 2* auf ihren Unterhaltungswert zu reduzieren. Wer sich unterhalten will und die ganze Szenerie mit Humor betrachtet, scheint das Wesentliche, das darin bestehe, die Simultaneität des Verschiedenen und fast stets Unvereinbaren wiederzuerkennen, nicht nachvollziehen zu können. Wenn man sich jedoch fragt, worüber man eigentlich lacht, dann ist es doch gerade diese Simultaneität des Unvereinbaren, die zum Lachen animiert. Die Angst, daß man Cages Werk mit Humor betrachte, ist ein Grundzug der Cage-Literatur. Immerfort wird auf den Ernst verwiesen, mit dem man Cages Werk gegenüberzutreten habe:

Cages Komponieren, das vielen Kinderei und in Aufführungen oftmals Kinderspiel zu sein scheint, ist in Wirklichkeit von Kindern gar nicht adäquat realisierbar, da Kinder noch nicht fähig sind, in Cageschen Dimensionen zu denken, was allerdings auch den meisten Erwachsenen versagt bleibt, die sich dann freilich — stolz und dumm — etwas darauf zugute halten. Cages Komponieren ist kein Jux, sondern bitterer Ernst, und Cage verlangt vom Interpreten wohl mehr Einsatz und Hingabe als je ein Komponist zuvor. Marx: «Wirklich freies Arbeiten, z.B. Komponieren ist grade zugleich verdammtester Ernst, intensivste Anstrengung».<sup>4</sup>

Im ersten Schritt seiner Argumentation bemüht sich Rainer Riehn zu zeigen, daß man es bei Cages Komponieren nicht mit Kindereien oder einem Kinderspiel zu tun habe. Sein Argument ist, daß Kinder — ebenso wie die meisten Erwachsenen, die oft stolz und dumm seien — nicht in Cageschen Dimensionen denken könnten. Daraus müsse man schließen, daß Cage für ein Exklusivpublikum komponiere, für ein paar wenige, die Cages Denken folgen können. Der Komponist sei also ein Denker, den man nicht ohne intellektuelle Anstrengung verstehen könne. Man kann in Cage durchaus den Denker sehen, Riehn jedoch hebt Cages komplexes Denken hervor, um die Qualitäten der Kompositionen herauszustreichen. Dabei bedenkt er nicht, daß das Hervorheben des Denkers Cage zwangsläufig dazu führt, daß der Komponist Cage zu einer Randerscheinung wird.

Man fragt sich darüber hinaus, wieso Riehn das Attribut «bitter» zu «Ernst» braucht. Offensichtlich muß er in emphatischer Weise den Gegensatz zu «Jux» bilden, «Ernst» allein reicht ihm für sein Anliegen nicht. Darin offenbart sich jedoch ein wunder Punkt der Ausführungen Riehns. Er erweckt den Eindruck, Cage nobilitieren und gegen Angreifer verteidigen zu müssen. Diesen wird daher nachgesagt, sie seien genauso unfähig wie Kinder, die Dimensionen Cageschen Denkens zu erfassen, schlimmer noch, sie seien sogar stolz darauf. Worin nun aber die spezifisch nichterfaßbaren Dimensionen des Cageschen Denkens liegen, bleibt unklar. Folgt man Riehn, so scheint es eine offensichtliche Diskrepanz zwischen dem Anspruch Cages und den Reaktionen auf ihn zu geben. Der nach Riehn ernste Anspruch des Komponisten Cage, ein Anspruch, der offenbar in direktem Zusammenhang mit dem Denken Cages steht, wird von vielen nicht angemessen rezipiert. Die Unangemessenheit ihrer Haltung besteht darin, den Ernst der Sache nicht zu erkennen. Sie verkennen damit den Denker Cage. Die Möglichkeit, daß auf die künstlerischen Produkte Cages, ungeachtet aller ernsthaften Denkdimensionen, die dahinter stehen mögen, durchaus auch mit Humor reagiert werden könnte, daß der Komponist Cage mit seinen Kompositionen gar unterhalten und das Publikum amüsierende Effekte erzielen könne, wird ausgeschlossen, wer sich trotzdem amüsiert, wird abqualifiziert.

Faßt man die Reaktionen auf die *Europerras 1 & 2* noch einmal stichwortartig zusammen — Radikalität, Entblößung, Abdankung, Ernst — und betrachtet dagegen, was die *Europerras 1 & 2* eigentlich sind, nämlich eine Oper, in der Zitate in individueller Weise neu arrangiert werden, so kann man die Interpretation und das Werk nur schwer zusammenbringen. Auch bei den *Europerras 1 & 2* scheint also das Schreiben über Cage nicht das Schreiben über Cages musikalisches Werk zu sein. Daß das Schreiben über Cages Musik viel stärker von den Schriften und Interviews des Komponisten bestimmt wird, als bisher angenommen wurde, mag ein Auszug aus einem Gespräch verdeutlichen, das Cage kurz nach der Uraufführung der *Europerras 1 & 2* geführt hat: «Unsere Aufgabe ist die Beseitigung von Macht und Nationalismus. [...] Ich werde an der Universität von Connecticut darüber und über die Gleichwertigkeit von anarchischem und kreativem Geist Vorlesung halten. Das ist doch klar: Die Welt kann nicht von Politikern und Ideologen verändert werden, das kann nur von der Kunst her geschehen.»<sup>5</sup> Ausgehend von dieser Künstleräußerung ist es jetzt nicht mehr schwierig, auf die Begriffe Radikalität, Entblößung, Abdankung und Ernst zu kommen. Welche Folgen es jedoch hat, wenn man unreflektiert die Künftleraussagen übernimmt und in seiner Interpretation verwendet, soll der Versuch verdeutlichen, in der Sprache von Barbara Zuber, mit der sie Cages *Europerras 1 & 2* interpretiert hat, ein Altarbild von Pontorno zu beschreiben. In seiner *Kreuzabnahme*, die Jacopo da Pontorno 1525-28 für die Florentiner Kirche *Santa Felicita* gemalt hat, kehrt Pontorno die in der Renaissancemalerei erarbeiteten Werte einfach um. Er setzt präziöse Farben, die kaum abgestuft werden, in gleißendes Licht, malt scheinbar schwere lose Menschentrauben und setzt etwas Unwesentliches ins Zentrum des Bildes — ein von einer Nebenfigur hochgehaltenes Tuch. Mit

3 Hans Rudolf Zeller, «Postskriptum 1988 zu «Medienkomposition nach Cage»», in: *Musik-Konzepte Sonderband John Cage II*, S. 183f.

4 Rainer Riehn, «Noten zu Cage», in: *Musik-Konzepte Sonderband John Cage*, S. 100.

5 John Cage, «Ich möchte dort leben, wo es die Neue Musik nicht gibt», Interview mit Felix Schmidt, in: *Die Welt*, 22.2.1988, S. 9.



Barbara Zubers Worten könnte man Pontormos Bild folgendermaßen interpretieren: Das Altarbild wird radikal entblößt und parodiert. Pontormos Bild wirkt wie auf den Kopf gestellt, durcheinandergewirbelte Déjà-vu-Visio-nen, die als Treibgut der Geschichte hervorgeschwemmt werden. Der zerbrochene Mythos des Altarbildes erzählt zum letzten Mal aus dem Fundus der Gattungsgeschichte, was nicht mehr auf einen Nenner zu bringen ist. In Pontormos *Kreuzabnahme* hat der «Mythos Altarbild» endgültig abgedankt.

Sowohl Cage als auch Pontormo setzen für die Wirkung ihrer Werke die Kenntnis der Geschichte voraus. Dadurch, daß bewußt gegen eine Übereinstimmung mit der konventionellen Wahrnehmung gearbeitet wird, werden Emotionen bei dem Betrachter wie bei dem Hörer geweckt. Das Ausbrechen aus der «klassischen» Tradition findet bei Pontormo ebenso wie bei Cage statt. Daß der Manierismus gegen die Regeln der Renaissance bewußt verstößt, ist in der Kunstgeschichtsschreibung allgemein anerkannt. Etwas ganz anderes scheint es zu sein, wenn Cage gegen die Regeln der Opernkomposition verstößt. Barbara Zuber sieht in Cage nicht den Komponisten, der sich mit der Musikgeschichte auseinandersetzt, sondern den gesellschaftskritischen Zeitgenossen, der uns von dem Ballast der Geschichte befreit. Erst diese Sichtweise ermöglicht es ihr, in den *Européras 1 & 2* die radikale Entblößung der Oper zu sehen. Mit einer Analyse des Werkes hat diese Art der Interpretation jedoch nicht mehr viel zu tun.

Nach unseren Ausführungen ist es nun in der Tat fraglich, als was man Cage sehen soll. Ist er ein Komponist, der mit seinem Werk politische Zeichen setzt? Oder ist er eher ein politischer Denker, der sich der Mittel der Kunst bedient? Die Frage nach dem Komponisten Cage beschied Arnold Schönberg negativ, er hatte jedoch einen anderen Vorschlag: «Er ist selbstverständlich kein Komponist, aber ein geistreicher Erfinder.»<sup>6</sup> Sollte man also in Cage lieber einen geistreichen Erfinder sehen? Und daran wäre die Überlegung anzuschließen, was er denn erfindet. Dies läßt Schönberg offen. Es mag im Bereich künstlerischer Produktion seltsam anmuten, jemanden als Erfinder zu bezeichnen. Unter einem Erfinder versteht man landläufig mehr einen Konstrukteur meist im naturwissenschaftlich-technischen Bereich, also jemanden, der Naturgesetzmäßigkeiten «findet» und sie sich für eine «Erfindung» konstruktiv zunutze macht — Cages Vater beispielsweise war solch ein Erfinder, der Erfinder eines U-Bootes. Dieser Erfinder ist aber auch immer zu einem Teil ein Neuerer. Cage selbst erzählt eine instruktive Anekdote: «Ich fragte einmal einen Historiker: «Wie schreiben Sie Geschichte?» Er antwortete: «Oh, man muß sie erfinden.» Wir erfinden Geschichte durch unsere Aktivitäten.»<sup>7</sup> Wenn man aber — folgt man der in dieser Anekdote versteckten Kernaussage — Geschichte, indem man sie schreibt, auch gleichzeitig erfindet, und sich nach Cagé Menschen durch ihre eigenen Aktivitäten erfinden, so erfindet sich auch Cage selbst durch seine wechselnden Aktivitäten; er erfindet sich beispielsweise als Komponist, er erfindet sich als Anarchist. Erfinder zu sein käme in diesem Sinn also vielmehr einer grundsätzlichen Geisteshaltung gleich. Dies würde es uns jedoch auch erlauben, die künstlerischen Aktivitäten Cages aus diesem Blickwinkel als Erfindungen, mithin aber auch als Geisteskonstruktionen zu fassen. Wie aber der technische Erfinder auf die Kenntnis und Zunutzemachung von Naturgesetzmäßigkeiten, also auf etwas Vorgegebenes, angewiesen ist, so steht auch der Erfinder Cage nicht im luftleeren Raum, er hat einen Bezugspunkt — die Geschichte. Indem Cage in seinem Klavierkonzert Versatzstücke traditioneller Notation erscheinen läßt, offenbart er einen Bezug zu Geschichte und setzt gleichzeitig das Verständnis davon, was Notation sei, voraus. In den Reaktionen auf die *Européras 1 & 2* hatte sich gezeigt, daß Cage gern als der radikale Neuerer gesehen wird, aufgrund dessen, wie er sich selbst durch seine Schriften erfindet.

In ihrer Bezogenheit auf Geschichte könnten die künstlerischen Aktivitäten Cages mit einer bereits erwähnten Geisteshaltung in Verbindung gebracht werden, die das Spiel mit dem Vorgegebenen als wesentliches Moment kennzeichnet, dem Manierismus. Ernst Robert Curtius beschreibt den Manieristen als einen Künstler, der die Dinge nicht normal, sondern anormal sagen kann, denn er «will überraschen, in Erstaunen setzen, blenden».<sup>8</sup> Gleiches könnte man über den Erfinder Cage sagen. Denn so wie Pontormo alle überrascht und erstaunt, indem er mit den Regeln der Renaissancemalerei spielt und ins Zentrum seiner Bildkomposition etwas Unwesentliches setzt, ein Tuch, so überrascht und erstaunt doch auch Cage mit seinem Klavierkonzert, für das er dreiundsechzig großformatige Tableaus erstellt, die man heute im Museum sehen kann. Auf einigen Blättern ist nur die Seitenzahl, auf anderen nur eine winzige Graphik plazierte. Vielleicht sollte man dem ersten Eindruck, der durchaus amüsierend sein kann, etwas mehr Raum geben und es sich gestatten, über die extravaganten Erfindungen von John Cage auch einmal ein wenig zu schmunzeln.

(Berlin)

6 Arnold Schönberg soll diese Äußerung gegenüber Peter Yates gemacht haben. Vgl. David Revill, *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, London 1992, S. 49.

7 Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 43.

8 Vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1984, S. 286.